ÉDUCATION À L'IMAGE

OSLO, 31 AUGUST

JOACHIM TRIER

UN STUDIU CRITIC DE IONUȚ MAREȘ

NEXT
LiterNet.ro
2017

Coordonator colecție: Yvonne Irimescu
Redactor-șef: Andrei Gorzo
Redactor: Oana Ghera
Coredactor: Răzvan Penescu
Concept grafic: Carmen Gociu

Carte disponibilă în format pdf Acrobat Reader la
http://editura.literNet.ro/catalog

Text: © 2017 Ionuț Mareș. Toate drepturile rezervate
© 2017 Editura LiterNet și Societatea Culturală NexT

ISBN: 978-973-122-088-8

Material realizat cu sprijinul
Centrului Național al Cinematografiei
Uniunii Cineaștilor din România

Societatea Culturală NexT
www.nextproject.ro | contact@nextproject.ro

Editura LiterNet
http://editura.literNet.ro | office@literNet.ro

CUPRINS

06 PORTRET DE REGIZOR
07 ADAPTARE ȘI ECRANIZARE
09 ECRANIZĂRI ÎN CINEMATOGRAFIA ROMÂNĂ
11 ALEGEREA PERSPECTIVEI
14 AMBIGUITĂȚI NARATIVE
16 IMPRESIONISM ȘI SUBIECTIVITATE
21 ANALIZĂ DE SECVENȚĂ
25 „ÎNRĂMAREA" PROTAGONISTULUI
28 *VOICE-OVER* – ÎNTRE CONVENȚIONAL ȘI CREATIVITATE
31 ORAȘUL ȘI FILMUL – O RELAȚIE DE INTERDEPENDENȚĂ
34 BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ
35 FILMOGRAFIE SELECTIVĂ

ARGUMENT

Organizat de Societatea Culturală NexT, la inițiativa Ambasadei Franței în România, în parteneriat cu Institutul francez din București și cu susținerea financiară a Centrului Național al Cinematografiei și a Uniunii Cineaștilor din România, *Éducation à l'image* este un program de educație cinematografică destinat elevilor de liceu. În derulare din 2009, a constituit una dintre primele inițiative menite să compenseze pentru lipsa educației cinematografice sau audiovizual-mediatice din programa școlară românească (în condițiile unei comunicări audiovizuale omniprezente, ale unui consum irepresibil de divertisment audiovizual) și să combată atât apatia publicului românesc față de producția cinematografică locală (atât de apreciată internațional), cât și rărirea alarmantă a obișnuinței de a vedea filme la cinematograf.

Între timp, s-au făcut progrese în direcția recunoașterii necesității unor astfel de programe de către Ministerul Educației și de către inspectoratele școlare: există motive de a spera că asemenea programe își vor găsi în curând un loc oficial în orarele elevilor din țară. Între alte inițiative similare, la fel de binevenite, *Éducation à l'image* continuă să se remarce prin complexitate: e un program care pune în mișcare mai multe componente din mecanismul industriei românești de film – de la cinematografe (care găzduiesc proiecții) până la cineaștii înșiși (care participă la întâlniri cu elevii), valorizând o serie de filme, dintre cele mai diverse și interesante, după ce perioada lor de exploatare imediată a încetat. Încă o dată, una dintre mize este formarea unui public înarmat cu criterii și deschis nu doar spre cinema hollywoodian.

În 2012, Societatea Culturală NexT a inițiat editarea unei serii de dosare de analiză critică dedicate filmelor românești incluse în program, care până în prezent însumează: *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, *E pericoloso sporgersi*, *A fost sau n-a fost?*, *Secvențe*, *Probă de microfon*, *Videograme dintr-o revoluție*, *O vară de neuitat*.

Aceste studii sunt concepute cu intenția de a le servi drept instrumente de lucru profesorilor și liceenilor participanți la program, punându-le la dispoziție termeni, concepte și contexte de folos în analiza filmelor. În același timp, independent de utilitatea lor didactică imediată, aceste dosare se doresc a fi contribuții cât mai valabile, cât mai actualizate, la documentarea unor produse culturale aparținând patrimoniului național, la un dialog continuu pe marginea acestor produse, purtat atât de specialiști între ei, cât și între specialiști și publicul larg.

Prezentul studiu reprezintă primul pas făcut de Societatea Culturală NexT în realizarea unei serii similare de studii critice, care să documenteze și să analizeze de această dată capodopere ale cinemaului european.

ANDREI GORZO
(critic de film)

YVONNE IRIMESCU
(coordonator Societatea Culturală NexT)

OSLO, 31 AUGUST
NORVEGIA, 2011

Regie:	Joachim Trier
Scenariu:	Eskil Vogt, Joachim Trier
Montaj:	Olivier Bugge Coutté
Imagine:	Jakob Ihre
Sunet:	Gisle Tveito
Muzică:	Torgny Amdam, Ola Fløttum
Decoruri:	Solfrid Kjetså
Costume:	Ellen Dæhli Ystehede
Distribuție:	Anders Danielsen Lie, Hans Olav Brenner, Ingrid Olava
O producție:	Don't Look Now, Motlys
Distribuit în România de:	Independența Film

SINOPSIS

Norvegia prezentului, final de august. În vârstă de 34 de ani, Anders este internat într-o clinică de recuperare lângă Oslo, în încercarea de a se vindeca de dependența de alcool și droguri. Filmul îl urmărește timp de o zi și o noapte, pe care și le petrece în Oslo, unde ia parte la un interviu pentru angajarea la o revistă, rătăcește prin oraș și se revede cu prieteni.

EDITORIAL

IONUȚ MAREȘ

Născut în 1985, Ionuț Mareș este jurnalist și critic de film. Între 2004 și 2008 a studiat Jurnalism-Engleză la Universitatea de Vest din Timișoara. A absolvit apoi un master în Jurnalism Tematic la Facultatea de Jurnalism și Științele Comunicării (FJSC) a Universității din București, cu o lucrare care analiza relația dintre presa culturală și apariția Noului Cinema Românesc. Din 2013 deține rubrica de cronică de film a cotidianului online de cultură Ziarul Metropolis, editat de Teatrul Metropolis din București. A mai contribuit cu texte despre cinema în reviste precum Orizont sau Tribuna, dar și pe blogul Marele Ecran. De asemenea, este selecționerul competiției festivalului de film european Ceau, Cinema! de la Timișoara. În 2016 a fost membru al juriului de nominalizări al Premiilor Gopo.

Al doilea lungmetraj al regizorului Joachim Trier, *Oslo, 31 august* a fost la momentul lansării sale în circuitul festivalier și apoi în cinematografe, în 2011 și 2012, unul dintre filmele premiate și îndelung comentate.

A avut premiera în secțiunea „Un Certain Regard" a Festivalului de la Cannes, fapt care, dublat de o bună receptare în rândul marii părți a criticii, i-a garantat lui Joachim Trier un loc sigur printre noile voci de luat în seamă ale cinematografiei internaționale. Este o adaptare liberă a unui roman din 1931, *Focuri vii,* al controversatului scriitor francez Pierre Drieu la Rochelle, și are de asemenea ca sursă de inspirație și o ecranizare a respectivei cărți, *Focul fatidic* (1963) de Louis Malle.

Filmul lui Joachim Trier se remarcă prin libertatea formală, prin precizia și acuitatea studiului de personaj, în detrimentul concentrării pe acțiune, și prin transmiterea unui profund sentiment de melancolie.

Este un film lipsit de sentimentalism care vorbește cu subtilitate despre autodistrugere, despre conștientizarea trecerii timpului și despre dificultatea adaptării la o viață așezată, după o tinerețe trăită cu intensitate și după spulberarea multor vise, pe fundalul unui oraș surprins la trecerea dintre vară și toamnă și al unei societăți dezvoltate, însă aparent incapabilă să garanteze fericirea individuală.
Toate aceste calități, dublate de amestecul creativ de tehnici cinematografice dintre cele mai diverse, folosite pentru a trata cu discreție teme universale delicate, fac din *Oslo, 31 august* un film de autor demn de o analiză aprofundată într-un studiu critic editat sub egida programului *Éducation à l'image.*

IONUȚ MAREȘ

PORTRET DE REGIZOR

Născut în 1974 la Copenhaga, Joachim Trier este un regizor norvegian cu origini daneze care a crescut la Oslo. A fost apropiat de cinema încă de când era copil, mărturisind că îl ajuta pe tatăl său, de asemenea cineast, la realizarea de animații de scurtmetraj. În adolescență a practicat skateboarding, pasiune care s-a aflat și în centrul unor exerciții personale de filmare. A studiat apoi cinema în Danemarca și Marea Britanie. După câteva reclame și scurtmetraje realizate la începutul anilor 2000, a debutat în lungmetraj în 2006, cu „Reprise", un film despre doi tineri cu aspirații de scriitori și despre relația lor de prietenie, nu lipsită de concurență. Acest debut exuberant, care a avut un bun circuit festivalier și a fost bine primit de critică, atrăgea atenția asupra unui tânăr regizor cu un stil special.

Prin urmare, *Oslo, 31 august*, lansat în 2011, a fost confirmarea unui talent și l-a impus pe Joachim Trier drept unul dintre cineaștii importanți ai prezentului. Următorul lungmetraj a fost *Louder Than Bombs* (tradus *Înapoi acasă*), o coproducție internațională inclusă în Competiția Festivalului de la Cannes în 2015, vorbită în engleză și franceză și având în distribuție staruri precum Isabelle Huppert, Gabriel Byrne sau Jesse Eisenberg. Un film despre un tată și doi fii care se confruntă cu amintirea puternică a soției și, respectiv, mamei lor moarte, un celebru fotograf de război.

ADAPTARE ȘI ECRANIZARE

Încă de la începuturile sale și în ciuda încercărilor permanente și tot mai rafinate de a-și dezvolta propriul limbaj, cinematografia s-a intersectat – uneori tangențial, alterior mai pronunțat – cu literatura. Iar una din cele mai vizibile manifestări ale acestei întâlniri o reprezintă folosirea literaturii – în special a romanelor, dar, în sens mai larg, și a povestirilor, nuvelelor, biografiilor, jurnalelor sau chiar a articolelor din specia jurnalismului narativ – ca sursă de inspirație.

Este o practică des întâlnită, și nu doar la Hollywood (Premiile Oscar au o categorie distinctă dedicată scenariilor adaptate). În diferite momente ale carierei lor, numeroși mari autori de cinema și-au găsit motivația în romane, de la unele extrem de cunoscute (fapt care poate contribui – deși nu e o garanție - la notorietatea filmului, la fel cum îi și poate dăuna) la unele nefrecventate sau pur și simplu nou-apărute (și, prin urmare, gata a fi descoperite).

Istoria cinematografiei a arătat că un film care se inspiră dintr-o scriere literară nu este obligatoriu în mai mică măsură un film de autor - adică o operă care exprimă viziunea personală despre cinema și viață a regizorului - decât unul în care regizorul este și singurul semnatar al unui scenariu original.

În bună parte, totul depinde de libertatea și, mai ales, de inventivitatea cu care un regizor transpune în imagini narațiunea de la care pornește. Iar aici panoplia de opțiuni este foarte bogată – de la ecranizări cât mai fidele, în care sursa literară inspiratoare este urmată, în special la nivel narativ, cât mai în detaliu, la păstrarea doar a spiritului unei opere scrise (sau, câteodată, doar a unei idei).

Dacă în primul său film, *Reprise*, tradus în română *Repriza*, pornea de la un scenariu original scris împreună cu Eskil Vogt, în *Oslo, 31 august* Joachim Trier s-a inspirat dintr-un roman francez, *Le Feu follet,* lansat în 1931 (în limba română a fost tradus *Focuri vii* și a apărut în 2005 la Editura Leda).

Autorul era Pierre Drieu la Rochelle (1893-1945), o figură centrală a intelectualității franceze din interbelic, deopotrivă romancier, eseist și gazetar. Dar și un simpatizant conjunctural al unor idei naziste și, mai apoi, colaboraționist, fapt care l-a ostracizat, astfel că a sfârșit prin a se sinucide, idee care, de altfel, îl fascinase și anterior, dovadă că a inclus-o în câteva din scrierile sale literare.

„Desigur, Drieu la Rochelle văzuse în *Noua Ordine Mondială* proclamată de Hitler, cu depășirea conceptului statelor-națiuni, realizarea efectivă a ceea ce el crezuse la un moment dat posibil prin Societatea Națiunilor, dar acum într-o perspectivă mai radicală. Mai radicală și mai coerentă. Pe deasupra, și definitivă! Se mai adăuga la aceasta și un cult al energiei și al tinereții care-i satisfăcea disprețul pentru ceea ce el numea *„la veulerie”* [*slăbiciunea, letargia – nota mea*] a democrațiilor”. Este ceea ce nota Alexandru Paleologu despre Pierre Drieu la Rochelle în „Cuvântul înainte” la volumul din 2005 care cuprindea traducerea în limba română a romanelor *Focuri vii* și *Poveste secretă*.

Scurtele observații despre cine a fost Pierre Drieu la Rochelle sunt necesare pentru că ceva din spiritul existenței sale de intelectual dezgustat, ca mulți dintre

colegii săi francezi, de societatea de după Primul Război Mondial, percepută ca fiind dominată de mediocritate și pragmatism, s-a transferat în opera sa, inclusiv în *Focuri vii*, și, peste ani și în forme adaptate fiecărei epoci, în cele două filme pe care le inspiră romanul: *Le Feu follet* (*Focul fatidic*, 1963), de Louis Malle, și cel analizat pe larg în studiul critic de față, *Oslo, 31 august* (în original, *Oslo, 31. august*), lansat în 2011 de norvegianul Joachim Trier.

Pe scurt, romanul *Focuri vii* se concentrează pe ultima zi din viața lui Alain, un tânăr parizian dezamăgit de viața sa și de lumea din jur, motiv pentru care, înainte de a ajunge în centrul de tratament unde începem să-l cunoaștem și unde va sfârși prin a se sinucide, evadase din realitate prin droguri și alcool.

Louis Malle, unul din cineaștii francezi importanți din a doua jumătate a secolului XX, a preluat în ecranizarea sa alb-negru bună parte din firul narativ al cărții, doar că a operat două modificări majore, fără a altera însă spiritul sursei inspiratoare.

În primul rând, a plasat acțiunea în Franța prezentului realizării filmului, astfel că una din explicațiile pentru starea lui Alain era participarea la recent încheiatul Război din Algeria, o temă fierbinte a societății franceze de atunci. Apoi, a renunțat la latura de consumator de droguri a protagonistului, astfel că Alain este înfățișat doar ca un fost dependent de alcool. În rest, filmul lui Malle, devenit odată cu trecerea timpului o operă clasică a cinematografiei franceze, impresionează prin stilul auster și prin răbdarea pe care și-o alocă în a reda starea de alienare a personajului, într-o societatea burgheză văzută ca frivolă și dominată de un plictis existențial.

Tema alienării, dublată de obsesia sinuciderii, se regăsește puternic și în *Oslo, 31 august*, chiar dacă acțiunea este mutată în Norvegia secolului XXI. Joachim Trier și coscenaristul său, Eskil Vogt, păstrează structura narativă a sursei inspiratoare, căreia îi fac însă o *upgradare* pentru a o înscrie în sensibilitatea prezentului, oferindu-i totodată noi sensuri.

Ceea ce rămâne în mod esențial sunt sugestiile privind dependența de droguri și alcool a protagonistului Anders, sinuciderea (pusă însă în practică printr-o supradoză de droguri, nu în stilul romantic, prin împușcare cu pistolul, ca în roman și în filmul lui Malle) și sentimentul înstrăinării, al izolării, al inadaptării, pe fondul unei critici indirecte, nu foarte acide, la adresa unei societăți înstărite, însă aparent lipsită de vitalitate, de idealuri și de orizont, și al melancoliei degajate de un oraș pe final de vară-început de toamnă.

Importanța raportului cu un spațiu geografic și național-afectiv este observată cu justețe de criticul Julien Allen într-o cronică de pe site-ul reverseshot.org: „Prin schimbarea titlului și a atenției de la *Le Feu follet* la *Olso*, Trier extinde de asemenea orizontul problemei (în esență, chestiunea umanistă a „maturizării"), de la o indulgență existențială la un simptom al unui *malaise* național".

Interesant este că Joachim Trier vede în literatură nu doar o sursă care livrează subiecte demne de a fi transpuse în cinema, ci un model pentru inovarea formelor de narațiune prin imagini. „Cred că literatura a cucerit vaste teritorii de posibilități în ultima sută de ani, în ultima sută și jumătate de ani. Filmele au făcut-o de asemenea, însă uneori este dificil de identificat acest lucru și foarte des se întâmplă la extreme, în filme mai experimentale sau filme care nu sunt atât de văzute. Paradoxul este, cred, că dacă ne uităm la experimentele narative din literatură, dacă ne uităm la Faulkner, dacă ne uităm la Noul Roman din literatura franceză a anilor '40 și '50, vedem că putem găsi inspirație pentru felul în care filmul ca formă narativă se poate dezvolta". Este ceea ce afirma regizorul în 2012 într-un interviu pentru publicația Film Comment, iar libertatea formală pe care și-o acordă în *Oslo, 31 august* - care, așa cum vom încerca să analizăm mai departe, combină o serie de tehnici dintre cele mai stimulative – este dovada influenței indirecte a experimentelor narative deopotrivă din literatură și cinema. ■

ECRANIZĂRI ÎN CINEMATOGRAFIA ROMÂNĂ

Reconstituirea, r. Lucian Pintilie

Nu există o regulă pentru felul în care filmul se poate inspira din literatură, lucru vizibil dacă privim rapid, de pildă, istoria cinematografiei române. *Reconstituirea* (1971), considerat de numeroase voci avizate ca fiind cel mai important film românesc realizat vreodată, pornește de la o nuvelă a scriitorului Horia Pătrașcu (de asemenea coscenarist). Însă faima filmului realizat de Lucian Pintilie a depășit-o într-atât pe cea a scrierii lui Pătrașcu – cunoscută mai ales în epocă sau de către istoricii și criticii literari – , încât sursa este aproape mereu uitată. Tot Pintilie – care și-a bazat mare parte din filmografie pe opere literare, lucru care nu îl împiedică să fie unul din cei câțiva mari autori de cinema români – a oferit și un alt exemplu util discuției: filmul *De ce trag clopotele, Mitică?* (realizat în 1981, însă interzis și relansat, practic, după 1990), o viziune cinematografică radicală și extrem de personală asupra unor scrieri ale lui

La moara cu noroc, r. Victor Iliu

I.L.Caragiale, care până la acel moment „beneficiase" de ecranizări mai curând convenționale și teatrale.

O altă situație este cea în care un roman celebru, intrat în canon și a cărui valoare nu mai este pusă în discuție, nu doar că eclipsează o ecranizare, dar filmul pe care îl inspiră – ajuns pe mâna unui regizor lipsit de idei sau de talent – nu se ridică la nivelul unei opere cinematografice demne de luat în seamă. Cinematografia română a fost marcată de numeroase astfel de ecranizări nereușite, asta și pentru că, obligați de cenzură să evite actualitatea nefardată sau narațiunile personale, destui cineaști din timpul comunismului se îndreptau spre surse literare din diferite epoci, care în majoritate erau ajustate din scenariu pentru a se conforma cerințelor ideologice. Unul dintre exemplele notorii a fost cel al filmul *Ion: Blestemul pământului, blestemul iubirii* (1980), de Mircea Mureșan, o transpunere pur ilustrativă, fără valoare cinematografică, a clasicului roman interbelic „Ion" al lui Liviu Rebreanu.

Însă există, mai rar, și cazuri cum este cel al nuvelei *Moara cu noroc*, a scriitorului Ioan Slavici, al cărui stil modern și a cărui tematică îndrăzneață au rezistat foarte bine probei timpului. „La moara cu noroc", ecranizarea din 1955 a lui Victor Iliu, reușește performanța de a rămâne fidel nuvelei și, în același timp, de a deveni o operă cinematografică de sine stătătoare, considerată un reper, mai ales al unui anume stil clasic. Iliu a păstrat spațiul geografic, firele narative și personajele din scrierea lui Slavici și a creat, în plus, printr-un expresionism al imaginii și printr-un puternic realism psihologic, o atmosferă încărcată de semnificații.

În 2016, un regizor din Noul Cinema Românesc (NCR – valul de cineaști care a apărut începând cu 2001 și a cărui estetică proaspătă și îndrăzneață a fost confirmată prin numeroase cronici laudative și premii internaționale), Marian Crișan, a lansat al treilea lungmetraj al său, *Orizont,* care se inspiră, asumat, din nuvela lui Slavici și mai ales din filmul lui Iliu. Crișan aduce însă acțiunea în România prezentului, de aceea și preocupările personajelor sunt ajustate pentru a servi unei narațiuni plasate în contemporaneitate. Scheletul poveștii este păstrat în bună măsură, însă modificările aduse sunt extrem de vizibile – în special în privința a ceea ce, în limbaj comun, s-ar chema punctul culminant și deznodământul.

Însă *Orizon*t este tributar filmului realizat de Iliu până într-acolo încât numeroase secvențe sunt reluate sub aceeași mizanscenă ca în „La moara cu noroc", astfel că, în acest caz, se poate vorbi mai curând de un *remake* (un film care se inspiră într-o măsură semnificativă dintr-o peliculă anterioară, de obicei clasică) – situație rară în cinematografia română. Un *remake* lipsit însă de suflu și de profunzimea unui film mare, și asta foarte probabil din cauza reverenței mult prea pronunțate a lui Crișan față de Iliu și a alegerii unui subiect nu foarte apropiat de preocupările sale artistice de până atunci. ■

ALEGEREA PERSPECTIVEI

1 _ *Lady in the Lake*, r. Robert Montgomery, 1946

2 _ *Lady in the Lake*, r. Robert Montgomery, 1946

Una din primele și cele mai dificile probleme pe care și le pune un regizor, fie el autor de film de ficțiune sau de documentar, este cea privind alegerea perspectivei. Și chiar dacă opțiunile fiabile nu sunt foarte numeroase, avem de-a face cu o chestiune esențială, pentru că ea decide în bună parte cum va arăta filmul și care vor fi efectele asupra spectatorului.

Cinematografia *mainstream* și de mare public, indiferent dacă vine de la Hollywood sau nu, este în mod tradițional adepta unei perspective preponderent omnisciente. Adică una în care publicul vede ce fac diverse personaje aflate în locuri diferite, le poate identifica traiectoriile, le poate anticipa acțiunile, știe mai multe decât știu ele, primește posibilitatea unei priviri de ansamblu, ceea ce îi oferă o poziție de superioritate, de siguranță și de confort. O asemenea tratare, perfect valabilă, nu este însă și printre cele mai provocatoare, tocmai pentru că, folosită de obicei în mod convențional, nu implică și nu stimulează spectatorul, pus într-o situație de pasivitate.

La polul opus se află perspectiva unui singur personaj, prin a cărui sensibilitate este redată întreaga narațiune. Este una dintre cele mai frecvente alegeri făcute de cineaștii-autori și prezintă avantaje deloc de neglijat. În primul rând, facilitează empatia, identificarea spectatorului cu protagonistul, adoptarea perspectivei restrânse a acestuia. Să luăm, de pildă, un caz recent și amplu comentat, cel al lungmetrajului maghiar *Fiul lui Saul* (2015), de László Nemes. În acest film plasat într-un lagăr de concentrare nazist, camera de filmat urmărește, de foarte aproape și în permanență, numai personajul central (un prizonier), aflat în continuă mișcare, ceea ce oferă o senzație puternică de imersiune, de experiență trăită intens.

Însă împingerea la extrem a unei astfel de tratări nu mai are deloc același efect. În volumul lor *Film: A Critical Introduction*, teoreticienii Maria Pramaggiore și Tom Wallis discută cazul filmului noir *Lady in the Lake* (1946), de Robert Montgomery, care îl are ca personaj central pe detectivul Phillip Marlowe și care adoptă în totalitate o narațiune la persoana întâi (*imaginile 1 și 2*): „Camera indică literalmente spre tot ceea ce vede protagonistul. Însă incapacitatea spectatorului de a-l vedea pe

personajul principal inhibă identificarea, în ciuda *voice-over-ului* la persoana întâi. A vedea tot ceea ce vede Marlowe (inclusiv o străfulgerare cu el însuși în oglindă) nu este suficient pentru a asigura identificarea cu personajul sau imersiunea în povestea care se dezvăluie".

În primul său lungmetraj, *Pescuit sportiv* (2008), regizorul Adrian Sitaru (tot un reprezentant al Noului Cinema Românesc) a folosit camera pe post de privire subiectivă (*point-of-view*, concept asupra căruia vom mai reveni), trecută alternativ pe la cei trei protagoniști (un bărbat, amanta sa și o necunoscută întâlnită întâmplător în timpul unei unei ieșiri la un picnic). Astfel că un personaj privit de un alt personaj se uită direct în aparatul de filmat, artificiu care face ca spectatorul să fie conștient de prezența camerei (*imaginile 3 și 4*). Prin urmare, gradul de identificare se reduce semnificativ (asta nu înseamnă că tehnica nu își are propriile atuuri, din care merită menționate starea de disconfort și neliniște pe care o poate induce publicului și o anume prospețime a tratării regizorale).

În al doilea rând, perspectiva unui singur personaj are și o încărcătură etică, în special în cinemaul din zona realismului. Autorul nu se consideră deținătorul adevărului absolut, posesorul rezolvărilor corecte și definitive ale unor situații dramatice, astfel că nici filmul său nu se poate baza decât pe o singură perspectivă, implicit limitată, la care este invitat

3 _ *Pescuit sportiv*, r. Adrian Sitaru, 2008

4 _ *Pescuit sportiv*, r. Adrian Sitaru, 2008

să adere și spectatorul. În fond, asemenea personajului său, și autorul-artist nu poate vedea lumea decât prin prisma propriei sensibilități.

Totuși, aceiași Pramaggiore și Wallis notează că majoritatea filmelor adoptă un sistem de „narațiune restrânsă", care „comunică evenimente externe, precum și cunoștințe, gânduri și sentimente ale unuia sau două personaje importante, fără intervenția unui narator explicit". În astfel de situații, „povestea pare să se dezvăluie, și nu să fie narată publicului", iar „spectatorii trăiesc povestea din perspectiva/perspectivele câtorva personaje importante", „alinindu-se respectivelor personaje, deoarece filmul împărtășește informații, cunoștințe și experiențe ale acelor personaje".

De multe ori se ivește nevoia părăsirii perspectivei limitate a unui erou, fără ca asta să însemne automat o diluare a intensității participării și implicării privitorului. Acest lucru se întâmplă în special în filmele care mizează pe suspans, ce apare atunci când publicul primește în anumite momente ceva mai multe informații decât are protagonistul, pus de obicei în situație de pericol (iar aici Pramaggiore și Wallis oferă ca exemple două filme de Alfred Hitchcock, *North by Northwest* și *Notorious*).

În ceea ce privește *Oslo, 31 august,* cu excepția unui prolog care va fi supus unei analize separate despre *voice-over*, spectatorul este în fiecare secvență lângă personajul central, tânărul Anders. Protagonistul este cel din perspectiva căruia avem acces la narațiune. Suntem în cea mai mare parte captivi universului său, felului său de a privi în jur. De altfel, așa cum am menționat deja, filmul este, mai mult decât orice altceva, portretul în detaliu al unui personaj, urmărit într-un interval de aproximativ 24 de ore, ultima zi și ultima noapte din viața sa.

Cu toate acestea, nu se poate spune că publicul înțelege pe deplin resorturile și acțiunile sale. Identificarea este cu regularitate obstrucționată intenționat, ajugând să fie doar parțială. Joachim Trier „îl observă pe Anders cu un amestec de răceală și compasiune. Suntem lângă el practic aproape în fiecare secundă din film, și totuși, în ciuda acestei aparente intimități, el rămâne cumva o enigmă, peste raza înțelegerii noastre depline sau a unei empatii fără rezerve", notează criticul A. O. Scott în cronica sa din The New York Times.

„Cel mai adesea, nararea se menține în exteriorul personajului, al fațadei lui politicos-inteligent-adolescentine, vădit vulnerabile și totuși greu de penetrat; evocarea dezolării ce constituie interioritatea lui și a devastării în care constau ultimii lui cinci-șase ani de viață e o chestiune de aluzii și de absențe", scria și criticul Andrei Gorzo la momentul apariției filmului în România.

Iar de aici se deschide o altă discuție necesară privind modul în care Joachim Trier combină perspectiva intens subiectivă a personajului său, în secvențe care se înscriu în tradiția unui cinema impresionist, cu introducerea unor elemente de dramaturgie care sporesc gradul de ambiguitate narativă și cu folosirea unei priviri regizorale ceva mai detașate, exprimată prin cadre în care Anders este urmărit de la depărtare, ca și cum ar scăpa percepției. ■

AMBIGUITĂȚI NARATIVE

5 _ min. 01.05.40-45

Oslo, 31 august este o poveste atipică despre dependență, iar de aici vine o parte din farmecul său. Mai exact, din această tratare dedramatizată a unei teme grave și din evitarea oricărui senzaționalism. Publicul nu îl vede pe acel Anders de dinainte de a dori și de a reuși să își țină sub control, cel puțin temporar, problemele cu alcoolul și drogurile. Severitatea acestei laturi întunecate a protagonistului este mai mult sugerată: pe de o parte - prin reacțiile, privirile și discuțiile cu prietenii pe care îi reîntâlnește, iar pe de altă parte - prin propriile sale fapte care pun capăt stării de luciditate amară la care ajunsese (reîncepe să bea, fură bani din care își cumpără droguri, însă de această dată pentru o ultimă supradoză).

„Poveștile despre dependență trec frecvent printr-o răscruce metaforică – pe o cale e izbăvirea, iar pe cealaltă e catastrofa", observă criticul A. O. Scott în aceeași cronică din The New York Times, adăugând însă că protagonistul lui Trier „se confruntă cu o astfel de alegere în fiecare moment de trezie". „Nu știi niciodată sigur ce va face în continuare și este clar că nici el nu știe. Și nu știe neapărat nici de ce face alegerile pe care le face sau ce înseamnă ele", subliniază comentatorul american. Observațiile sunt întărite de însuși Trier, într-un interviu pentru site-ul moveablefest.com: „Nu este un studiu despre dependență în sine. Este mai mult despre viață. El este un tip privilegiat, a putut să facă alegeri în viață și simte că nu a profitat de ocaziile pe care le-a avut. Apoi, dintr-o dată, se trezește că a trecut de 30 de ani, se uită în jurul său la toți oamenii care și-au făcut o viață, familii, au locuri de muncă, iar el se întreabă spre ce se îndreaptă de aici. Am vrut să vorbesc despre un fel de singurătate, despre solitudine, deoarece am văzut oameni ajunși în această stare. M-am întrebat deseori de ce oameni atât de minunați, din motive care nu sunt evidente, au în ei o autodistructivitate sau o inabilitate de a face față lucrurilor normale din viață".

Trier nu doar că evită să fie moralizator și să își judece în vreun fel personajul, dar lansează permanent diferite piste de interpretare, de multe ori opuse, care fac ca deznodământul – sinuciderea – să nu fie o concluzie ușor de anticipat, un dat al destinului, rezultatul unui determinism, ci al unui amestec de influențe imprevizibile. De altfel, în prima parte a filmului îl vedem pe protagonist într-o perioadă în care pare să fi depășit dependența de alcool și droguri. În chiar prima secvență de după prolog, Anders este arătat într-un hotel, după o noapte petrecută cu o femeie (era prima noapte din cadrul tratamentului în care i se dăduse voie să părăsească centrul de recuperare), ceea ce ar putea sugera o dorință de a reveni la o viață „normală". Totuși, în momentele următoare, ca o contrabalansare, el încearcă să se

6 _ min 01.12.22

7 _ min 01.13.38

8 _ min. 01.14.17

sinucidă, însă într-o tentativă mai curând ridicol-romantică și fără sorți de izbândă: își pune pietre în buzunarul gecii și ia un pietroi în brațe, după care intră într-un lac (însă iese după scurt timp la suprafață).

Motivul pentru care trebuie să meargă în ziua respectivă la Oslo este un interviu pentru angajarea la o revistă (întâlnire impusă de programul de recuperare), prin urmare un scop cât se poate de firesc pe traseul unei posibile reintegrări în societate. Însă depresia îi este accentuată de eșecul previzibil al interviului (de fapt, refuzul lui Anders de a se încadra în așteptările redactorului-șef al publicației) și, anterior, de lunga discuție cu cel mai bun prieten al său, a cărui existență percepută ca nespectaculară și chiar eșuată în plictis și rutină (soț, tată, cercetător universitar) îi semnalează una din căile ce l-ar putea aștepta și pe el. La asta se adaugă refuzul sau teama surorii sale de a-l vedea, trimițând-o în schimb la întâlnire pe cea care pare a fi partenera ei de viață, și reîntâlnirea cu o fostă prietenă la petrecerea aniversară a acesteia, unde ea îi vorbește de asemenea despre blazarea din relația de cuplu și din viața sa.

Introducerea acestor personaje secundare semnalează, pe de o parte, opțiunile pe care le-ar avea Anders în viață odată încheiată recuperarea. Sunt opțiuni pe care el, în starea în care se află, le percepe (să nu uităm, suntem prizonierii perspectivei sale) ca fiind greu sau chiar imposibil de acceptat, o confirmare a neliniștii existențiale și o justificare a fricii de viitor. Pe de altă parte, personajele secundare, care sunt aproximativ de aceeași vârstă cu protagonistul, conturează portretul unei generații aparent dezabuzate, fără orientare și orizont. Însă *Oslo, 31 august* este mai mult decât atât: surprinde trecerea dificilă de la o vârstă la alta, când tinerețea, cu speranțele, visele și vitalitatea ei, este lăsată în urmă, locul ei fiind luat de o viață matură, cu alte priorități și înțeleasă ca dominată de un conformism ocolit până atunci.

Însă în fața lui Anders se întind și alte posibilități, de sens contrar, așa cum este, înspre final, întâlnirea cu frumoasa studentă, prietena iubitei unui amic pe care îl revede la petrecerea aniversară (unde reîncepe să consume alcool, într-o secvență atent punctată de Trier) și pe care îl urmează într-un bar și apoi într-un club (unde continuă să bea).

Momentele petrecute cu această tânără necunoscută care îl simpatizează și care îl fascinează (fapt care reiese, evident, din gesturile de tandrețe, dar și din insistența camerei, în cadre strânse, asupra chipului atrăgător și plin de viață al fetei) și modul în care ele sunt puse în scenă sugerează nevoia de afecțiune a unui Anders incapabil însă de a accepta o nouă relație, posibil salvatoare *(imaginile 5, 6, 7 și 8)*. ■

Editura LiterNet, 2017

IMPRESIONISM ȘI SUBIECTIVITATE

A _ *Roata* (1923) – Abel Gance

Impresionismul în cinema și-a pus bazele și s-a manifestat cel mai intens în anii `20 în Franța, când se înscria în tot mai numeroasele și diversele încercări ale cineaștilor pionieri ai vremii, proveniți din diferite țări, de a desprinde decisiv filmul de literatură, teatru, pictură sau arhitectură (fără a le nega complet influențele) și de a găsi un limbaj artistic propriu, cu reguli speciale.

Bineînțeles, impresionismul și-a făcut apariția în pictură și, așa cum scriu Kristin Thompson și David Bordwell în *Film History: An Introduction*, s-a dezvoltat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franța ca o „mișcare modernistă", ai cărei „practicieni au abandonat tehnica de a picta aparența solidă și permanentă a lucrurilor și au încercat în schimb să capteze formele fugitive ale luminii și umbrei așa cum sunt percepute rapid de ochi". Pictorii încadrați mișcării impresioniste renunțau în tablourile lor la detalii și contururi precise, căutând în același timp să redea cât mai sugestiv lumina trecută prin propria sensibilitate.

În film, impresionismul a fost de asemenea o încercare de modernizare și de îmbogățire - a unui limbaj cinematografic care încă își căuta propria identitate și propria „gramatică". Thompson și Bordwell identifică originile și resorturile acestei estetici cinematografice, ale cărei ecouri pot fi regăsite, așa cum vom vedea, inclusiv într-un film al prezentului ca *Oslo, 31 august*: „Între 1918 și 1929, o nouă generație de cineaști a căutat să exploreze cinemaul ca artă. Acești regizori considerau stilul francez de a face filme ca fiind plicticos și preferau filmele de la Hollywood, mai vii, care invadaseră Franța în timpul războiului. Filmele lor afișau o fascinație față de frumusețea picturală și un interes pentru explorarea psihologică intensă".

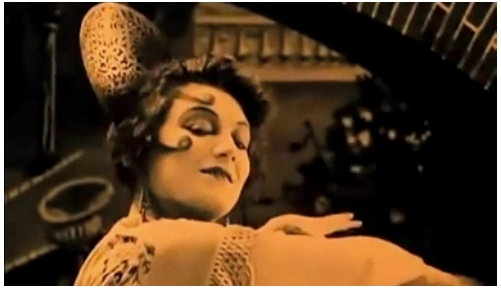
Cei doi teoreticieni mai notează că „impresioniștii vedeau arta ca o formă de expresie care transmite viziunea personală a artistului: arta creează o experiență, iar acea experiență produce emoții pentru spectator. Arta creează aceste sentimente nu prin declarații directe, ci prin evocarea sau sugerarea lor. Pe scurt, operele de artă creează sentimente trecătoare, sau impresii".

În aceeași perioadă, expresionismul german se baza de asemenea pe perspective subiective, pe incursiuni în mințile și emoțiile personajelor. Această subiectivizare accentuată a realității surprinse în film apropia expresionismul de impresionism. Regizorii expresioniști obțineau astfel de efecte în special prin decoruri distorsionate fantastic, prin folosirea unei iluminări artificiale puternice (ecleraj), prin machiaj, prin costume și printr-un joc expansiv al actorilor.

În schimb, regizorii francezi care aderaseră la impresionism „se concentrau mai puțin pe mizanscenă și mai mult pe ceea ce poate sugera camera, deopotrivă din

B _ *El Dorado* (1921) – Marcel L'Herbier

C _ *El Dorado* (1921) – Marcel L'Herbier



D _ *El Dorado* (1921) – Marcel L'Herbier

E _ *Menilmontant*
(1926) – Dimitri Kirsanoff

F _ *Surazatoarea doamna Beudet*
(1923) – Germaine Dulac

G _ *Inima credincioasa*
(1923) – Jean Epstein

punct de vedere optic și mental. În așa-numita școală „impresionistă franceză", putem găsi încadraturi, unghiuri, perspective distorsionate [*imaginea A*], schimbări ale focalizării [*imaginile B, C și D*], *slow-motion* și alte tehnici cinematografice folosite pentru a sugera stările mentale ale personajelor", mai scriu Thompson și Bordwell într-un articol de pe site-ul davidbordwell.net.

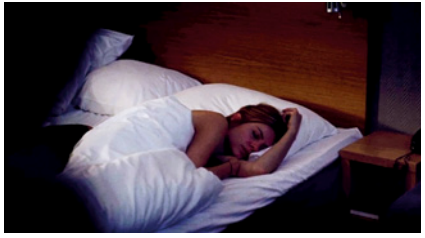
„Asupra interiorului psihic al personajelor se va concentra și cinemaul expresionist german; însă, în timp ce acesta din urmă va utiliza în acest scop mizanscena, mișcarea franceză va explora resursele expresive ale camerei de luat vederi", subliniază și Silviu Șerban în *Limbajul cinematografic în era filmului mut*.

În plus, filmele impresioniste afișau un stil de actorie cât mai naturalist și reținut, pentru a evita teatralizarea, foloseau locații naturale, și nu platouri și decoruri artificiale, mizau pe emoții mai mult decât pe poveste și acordau o atenție specială ritmului.

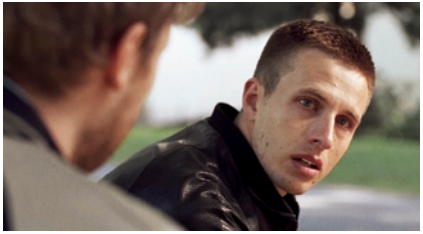
„Ritmul apare din juxtapunerea atentă dintre mișcările în interiorul cadrelor și însăși lungimea cadrelor. Pentru impresioniști, ritmul era central, deoarece oferea un mijloc de a accentua mai curând reacțiile personajelor la acțiune, și mai puțin de a se concentra pe acțiunea însăși. Impresioniștii insistau că atenția lor la ritm le apropie filmele mai mult de muzică decât orice altă formă de artă", mai notează Thompson și Bordwell în *Film History: An Introduction*.

Un loc central în stilul și structura narativă din filmele impresioniste îl ocupă așa-numita subiectivitate, perspectiva personală, interioară, a unui personaj, proiectată asupra lumii din jurul său. La impresioniști, „această subiectivitate include imagini mentale, cum ar fi viziuni, vise sau amintiri [*imaginea E*], filmări de tip *point-of-view* (POV) [*imaginile F și G*] și percepții ale personajelor asupra evenimentelor redate fără filmări de tip POV", subliniază cei doi teoreticieni. Deși recunosc că „filmele din toate țările au folosit dispozitive

9 _ min. 02.49



10 _ min. 02.56



11 _ min. 24.56

12 _ min. 01.15.47

precum supraimpresiuni [*imaginea E*] și *flash-back*-uri pentru a arăta gândurile și sentimentele personajelor", ei menționează totuși că „impresioniștii au mers mult mai departe în această direcție".

O observație esențială făcută de Thompson și Bordwell – și care se aplică și lungmetrajului realizat de Joachim Trier – este că în filmele impresioniste, folosirea camerei de filmat, a montajului și a mizanscenei (poziționarea obiectelor și actorilor, dar și coordonarea mișcărilor într-un cadru) pentru a obține efectele descrise mai sus „nu apare încontinuu de-a lungul narațiunii". „În schimb, acțiunea progresează de obicei într-un mod convențional, punctat de scene în care zăbovim asupra reacțiilor și stărilor mentale ale personajelor".

În *Oslo, 31 august*, primul cadru de după prolog și de după titlu este un prim-plan „tremurat" (indiciu că este realizat prin transfocare) cu un Anders adâncit în gânduri și privind, în semi-întuneric, spre stânga sa (*imaginea 9*). Curiozitatea spectatorului este imediat satisfăcută: protagonistul se uită la o tânără care doarme goală în ceea ce pare a fi un pat într-un hotel (*imaginea 10*).

Cadrele menționate anticipează două dintre tehnicile pe care se bazează Trier în estetica sa. Avem de-a face în primul rând cu prim-planul, mai exact tipul de imagine în care camera se focalizează pe chipul personajului (*imaginile 9, 11 și 12*).

În cuvintele teoreticienilor Maria Pramaggiore și Tom Wallis, „planurile medii și prim-planurile tind să amplifice senzația de intimitate, permițând spectatorilor să se concentreze pe chipurile actorilor și pe emoțiile personajului, în timp de planurile largi tind să accentueze mediul și spațiul din jurul personajelor". Totuși, mai notează cei doi, „efectul oricărei distanțe de filmare trebuie interpretat în context". Însă este clar că utilizarea prim-planului în

Oslo, 31 august se înscrie în impresionismul pe care Trier îl folosește, apropiind spectatorul de personaje, și în special de Anders (*imaginile 11-12*).

De notat este însă că prim-planurile sunt doar unul din cele câteva artificii la care apelează cineastul. O calitate incontestabilă a filmului său este că evită încadrarea nu doar într-un gen anume (excluzând aici categoria, generoasă, a filmului de autor sau a filmului de artă), dar și într-o estetică bine definită. Este mai degrabă un amestec, o pendulare între subiectivitate și obiectivitate, care reflectă, într-un fel, ambiguitatea de la nivelul narațiunii. De aceea, prim-planurile sunt completate de diverse alte tipuri de cadre în care distanța dintre aparatul de filmat și un anume personaj sau două personaje variază.

Dialogurile sunt montate de obicei într-un clasic plan-contraplan (în discuția dintre două personaje, cadrul se schimbă alternativ de pe chipul unuia pe chipul celuilalt, de obicei în funcție de cel care vorbește), ceea ce presupune automat multe tăieturi de montaj și o atenție sporită la racorduri. Însă nu lipsesc nici planuri-secvență cu dialoguri lungi între două personaje în același cadru, camera apropiindu-se discret de ele, fără intervenția montajului. Toate acestea semnalează libertatea stilistică pe care și-o oferă Trier, o lejeritate care îl ferește de calofilie, de manierism, de așa-numitele „imagini frumoase", și asta pentru că aparatul de filmat pare a căuta mereu cea mai firească poziționare, urmând impulsurile curiozității omenești.

Există totuși o constantă în limbajul vizual al norvegianului, și anume modul în care filmează de foarte multe ori un personaj: mai exact, cu camera plasată în spatele unei alte persoane, spre care primul personaj privește sau cu care discută. Prin urmare, în prim-plan, într-una din laturile cadrului, se vede o parte, neclară, din capul persoanei aflate cu spatele, filmată în ceea ce se cheamă amorsă.

Este ceea ce se vede în cel de-al doilea cadru de după prolog, cel cu fata din patul de hotel (*imaginea 10*), montat în continuarea prim-planului inițial cu chipul lui Anders, indicând astfel faptul că spectatorul împrumută perspectiva subiectivă a personajului care privește, unghiul din care el vede ce se întâmplă în jurul său (un *point-of-view*, totuși, mai puțin riguros). Sunt mai multe moduri de a semnala existența unui *point-of-view*, însă Trier apelează (și) la această filmare cu amorsă, ceea ce sporește gradul de realism, pentru că implică (iar spectatorul vede acest lucru) prezența concomitentă în același spațiu și în același timp a două personaje aflate în interacțiune (*imaginile 13-17*).

Potrivit teoreticienilor Maria Pramaggiore și Tom Wallis, termenul de *point-of-view* desemnează „un mod specific și limitat de folosire a camerei pentru a indica perspectiva. O filmare *point-of-view*

13 _ min. 09.55

14 _ min. 36.25

15 _ min. 44.49

16 _ min. 57.57

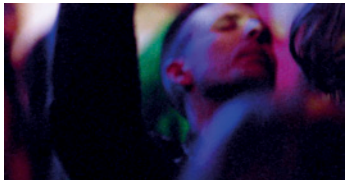
17 _ min. 01.12.20

18 _ min. 31.12

19 _ min. 31.15

20 _ min. 31.18

21 _ min. 01:09:50



22 _ min. 01:10:03

23 _ min. 01:10:26

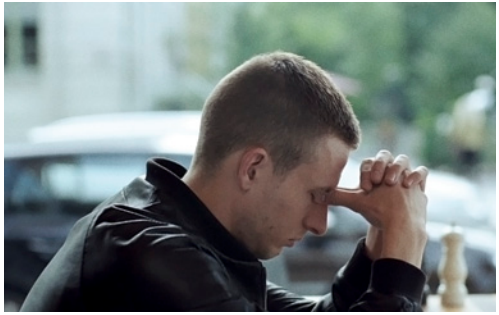
apare când publicul împărtășește temporar perspectiva vizuală a personajului sau a unui grup de personaje. Simplu spus, camera indică direcția spre care se uită personajul, simulând câmpul său vizual".

Totuși, cei doi atrag atenția că o astfel de filmare „nu înseamnă în mod obligatoriu că publicul înțelege sau empatizează cu un personaj. Angajamentul subiectiv poate rezulta dintr-o simplă filmare *point-of-view*, însă de obicei o conexiune mai profundă se obține printr-o serie de cadre sau printr-o combinație de elemente narative, vizuale și sonore".

În câteva rânduri, Trier semnalează destul de direct și brutal trecerea de la o privire din afară la impresionism, la o perspectivă puternic subiectivă, interioară, a protagonistului. De pildă, la finalul întâlnirii cu cel mai bun prieten al său, înainte de despărțire, îl vedem și auzim pe celălalt bărbat spunându-i lui Anders să îi transmită surorii sale salutări și urându-i noroc la interviu (*imaginea 18*). După prima afirmație, cadrul se schimbă, prietenul lui Anders este mai aproape de acesta, însă vedem că nu mai vorbește, deși pe coloana sonoră îi auzim în continuare vocea care rostește partea a doua a urării (*imaginea 19*). Prin această tăietură bruscă de montaj, prin această încălcare a regulilor privind racordul, Trier sugerează decuplarea lui Anders de la realitatea discuției și a situației, ruptura care are loc în mintea sa (*imaginea 20*).

Un alt exemplu de impresionism relevant discuției este secvența din clubul de noapte unde, după ce reîncepe să consume alcool și să fie cuprins de o stare de euforie (*imaginea 21*), Anders are o cădere, dar se ridică ajutat de prietenul său, moment în care chipurile celor din jur încep să își piardă claritatea, ritmul flash-urilor se accelerează (*imaginea 22*), la fel și muzica puternică, până când aceasta dispare complet, fiind înlocuită de un sunet straniu, amenințător, care continuă și după ce protagonistul iese pentru scurt timp din local (*imaginea 23*). Toate sunt marcaje ale stării de confuzie trăite de Anders, la care și noi, spectatorii, suntem invitați să luăm parte. ■

ANALIZĂ DE SECVENȚĂ



24 _ min. 38:09

25 _ min. 38:16

26 _ min. 38:21

27 _ min. 38:30

O secvență esențială în desfășurarea filmului este cea în care protagonistul petrece câteva minute singur într-o cafenea în plină zi, după eșecul previzibil de la interviul de angajare la revistă și înaintea presupusei întâlniri cu sora sa.

Secvența, care apare aproximativ la jumătatea filmului, nu are atât o mare încărcătură la nivel narativ – din această perspectivă, nu este un moment cu greutate –, cât este importantă pentru descrierea personajului, a stării lui, relevând diferența dintre lumea sa interioară – golită de sens – și lumea exterioară, „obiectivă", cu oamenii care pur și simplu își trăiesc existențele lor obișnuite (unii optimiști, alții aparent cu propriile probleme). Asistăm la contrastul dintre un om care și-a pierdut orice așteptare și încredere în viață și restul omenirii încărcate cu energie vitală și care își vede în continuare de drumul ei, impasibilă la o dramă individuală.

Dramaturgic, secvența accentuează angoasa, neliniștea protagonistului, prin punerea acestor trăiri în opoziție cu starea de aparentă relaxare, de viață trăită, pe care o dejagă oamenii din jur.

Însă ea merită o analiză în detaliu în special pentru modul în care este construită, fiind o mostră utilă a cinemaului subiectiv, a impresionismului de care este impregnat filmul, dar și a felului inventiv în care Trier folosește prim-planul, sunetul și montajul.

Ieșind de la interviul de angajare și aruncându-și violent dosarul la gunoi, Anders rătăcește din nou pe străzi. După câteva secunde, printr-o tăietură bruscă de montaj, îl vedem, din profil, stând gânditor la o masă într-o cafenea, având de partea cealaltă geamul mare al localului, care permite spectatorului să observe și strada, chiar dacă nu foarte clar la început (*imaginea 24*).

Peste scurt timp, Anders ridică privirea și începe să fie atent la ce se întâmplă în jur, uitându-se atât la clienții din interiorul cafenelei, cât și la cei de pe terasă sau la simplii trecători, toți în special oameni tineri și cu un aspect fizic extrem de plăcut, semn al vitalității. (*imaginile 25-27*).

28 _ min. 38:40

Trecerea se face rapid între cadrele cu Anders și cele cu oamenii pe care el îi privește. Prin felul în care este montat momentul, devine evident pentru spectatori că ceea ce văd este exact ceea ce urmărește cu privirea și protagonistul.

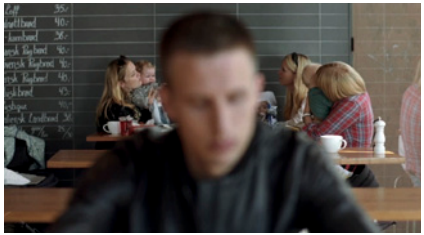
După aceste câteva secunde introductive, camera se apropie tot mai mult de chipul lui Anders, mai întâi din față, apoi din semi-profil spate, tot mai strâns, chiar până la gros-plan (*imaginea 28*), când în centrul cadrului ajunge urechea sa (tehnica amintește, întrucâtva, de o strategie din perioada filmului mut, când, pentru a sugera predominanța unui simț într-o anumită secvență, regizorul făcea apel la un gros-plan cu o parte a chipului unui personaj).

Astfel, subiectivitatea personajului este tot mai pronunțată, iar ceea ce până atunci fusese doar zgomotul de fond al unei cafenele începe să se transforme în frânturi clare de dialoguri, spre care Anders - și, odată cu el, publicul - își îndreaptă, alternativ, interesul.

Un cuplu tânăr, aparent muzicieni, discută despre cântatul la pian și compozitori (în finalul filmului vom vedea că și Anders era familiarizat cu pianul). Câteva mame vorbesc despre copiii lor mici pe care îi țin în brațe, la câteva mese în spatele său. Privirea se mută apoi, pentru scurt timp, spre trecători și mașinile de afară, însă dialogurile de la mesele din vecinătate continuă. Trei fete adolescente discută probabil despre un cântăreț, glumind că și-a pierdut vocea după ce s-a împușcat, afirmații care îi stârnesc un ușor zâmbet amar lui Anders, ceea ce accentuează ironia pe care spectatorul este invitat să o sesizeze și anticipează momentul morții din final (*imaginile 29-31*).

După alte scurte priviri aruncate afară, atenția se transferă pe dialogul dintre două prietene, una vorbindu-i celeilalte despre relația dificilă cu partenerul. În acest timp, Anders privește un trecător, care este urmărit de camera de filmat și după ce iese din raza vizuală a protagonistului, până într-un parc din apropiere (dialogul prietenelor din bar putând fi auzit în continuare pe banda sonoră), procedeu care marchează și mai puternic

29 _ min. 38:54



30 _ min. 39.16

31 _ min.39.43

32 _ min. 40.04

33 _ min. 40.32

34 _ min. 40.38

faptul că spectatorul este prizonierul perspectivei protagonistului, care pare a-l urmări cu mintea pe pietonul necunoscut (*imaginile 32-33*).

Camera de filmat revine în cafenea, mai întâi la Anders, care își înclină ușor capul spre a surprinde o nouă discuție, și apoi la o altă masă, la care stau două adolescente, iar una dintre ele îi citește celeilalte de pe laptop ceea ce pare a fi o lungă listă cu lucruri pe care și-ar dori să le facă în viață, alegere dramaturgică ce amplifică aceeași opoziție dintre situația de tulburare a protagonistului și vioiciunea futilă de care este înconjurat odată ce a ieșit din clinică și a revenit în societate (*imaginile 34-35*).

Pe fundalul cu vocea fetei care își enumeră aspirațiile dintre cele mai idealiste, Anders alege cu privirea afară o femeie atrăgătoare, pe care o vedem în scurte momente la sala de fitness, la cumpărături

35 _ min. 40.52

36 _ min. 41.19

37 _ min. 41.42

38 _ min. 42.33

în supermarket, în drum spre casă și apoi în locuința ei – fragmente care par a fi, din nou, proiecții ale minții personajului central (*imaginile 36-37*).

În cafenea, adolescenta își enumeră în continuare speranțele, iar după ce o exprimă pe ultima („Să fiu iubită” – care poate fi privită și ca o dorință neîmplinită a protagonistului, asta și pentru că aparatul de filmat insistă imediat pe chipul său), un Anders tot mai frământat de gânduri părăsește localul, fiind filmat de această dată într-un cadru larg, din spate, care sugerează singurătatea sa, în ciuda faptului că este înconjurat de oameni (*imaginea 38*).

Întreaga secvență analizată exemplifică discursul despre alienare, una din temele centrale căreia i se supune filmul lui Trier. Și asta pentru că prin punerea în scenă și prin montaj se sugerează diverse moduri de viață la care protagonistul ar putea avea acces dacă starea i-ar permite-o, ceea ce nuanțează, în ansamblu, alegerile sale și traseul pe care îl urmează.

Joachim Trier, despre cum a realizat secvența: *„O parte a fost scrisă, o parte a fost documentar. Am filmat o cafenea timp de două zile. Una a fost o zi plănuită, în care am lăsat ca trecătorii de afară la care el se uită să reprezinte partea de documentar, însă tot ce a fost în interior în ziua plănuită a fost plănuit de noi. Am avut control asupra figuranților. Apoi am filmat a doua zi, în care pur și simplu lăsam oamenii să intre și trebuiau să semneze un formular: „Dacă vă aflați în cafenea astăzi, veți fi filmați”. Am așteptat și am furat mici momente de la oameni și am considerat că pentru acest tip de poveste, în care surprinzi un instantaneu cu Oslo într-o zi, acest lucru era interesant”.* ■

„ÎNRĂMAREA” PROTAGONISTULUI

39 _ min. 03.34

Singurătatea și, mai ales, sentimentul de izolare, de sufocare, de prizonierat al protagonistului sunt sugerate, discret și aproape imperceptibil pentru un ochi grăbit, și prin unele încadraturi (o încadratură reprezintă selectarea și delimitarea în spațiu a zonei corespunzătoare unei imagini), presărate în scurte momente de-a lungul filmului.

Mai exact, în cadre pe care le decupează firesc camera sunt integrate rame care apar din spațiile prin care este purtat protagonistul, dar care nu ar fi posibile fără o anumită poziționare a aparatului de filmat. Prin urmare, este vorba de o alegere conștientă și cu efect artistic a regizorului. Însă Joachim Trier nu face dintr-un astfel de procedeu de mizanscenă și de construcție a cadrelor un scop în sine, fapt care se vede atât din reținerea cu care îl folosește, cât și din propriile declarații, așa cum sunt cele dintr-un interviu pentru Film Comment: „Cred că prin mizanscenă un regizor se exprimă în cel mai personal mod posibil. Însă o bună parte este mai mult intuiție, în loc să îți spui – *Oh, îl pun lângă un perete, asta înseamnă că e prins în capcană*. În opinia mea, asta este o idee mai curând literală decât ceva filmic. Un film presupune mișcare – o imagine bună de film, pentru mine, este mai alegorică, și în cea mai bună utilizare a ei poate purta sensuri multiple. Sunt interesat de mișcarea lucrurilor și de cum poate fi folosit spațiul, de cum spațiul poate purta emoție. Lumina este purtătoare de emoție, imaginile sunt senzoriale – te uiți la o imagine și pur și simplu vrei să fii acolo sau ești absorbit de ea sau poate fi misterioasă”.

De pildă, încă din startul filmului, în secvența din hotel după noaptea petrecută cu o femeie, Anders este filmat din spate privind pe geam, în *contre-jour*, astfel că trupul său pare doar o umbră (posibilă reprezentare simbolică și a firavei sale existențe). Tânărul este prins în cadrul restrâns pe care îl creează marginile ferestrei (dublate de cele ale draperiei), în penumbra din încăpere (*imaginea 39*).

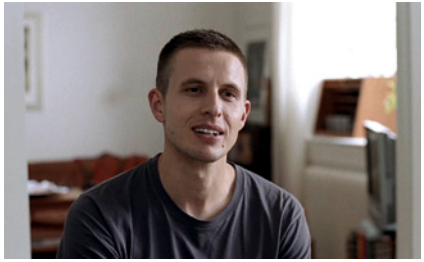
Peste câteva clipe, îl vedem părăsind hotelul și mergând pe șoseaua spre care privise anterior. În acest drum, Anders este filmat, scurt, într-un cadru printr-o deschizătură a ceea ce pare a fi un pod, o structură metalică. Din nou o restrângere a câmpului vizual, o „înrămare” a

40 _ min. 04.04

protagonistului, privit de la mare depărtare, ceea ce îi reduce considerabil statura și prezența (*imaginea 40*).

Mai târziu în film, când își vizitează, la Oslo, cel mai bun prieten și când stă la masă cu acesta și soția lui, Anders este filmat fie frontal, fie din spate, însă în unele imagini mai există o altă ramă, cea formată din cadrul ușii, tânărul fiind plasat chiar în mijloc, iar senzația de împresurare este din nou prezentă (*imaginile 41-42*).

Inclusiv în rătăcirile sale prin oraș, adică prin spații deschise, Anders este purtat prin câteva locuri care indică spre același sentiment: de două ori trece prin câte un gang – o dată cu prietenul său și o altă dată singur, în timp ce încearcă să îi telefoneze fostei iubite –, iar într-un alt caz este filmat în timp ce traversează un culoar creat de schelele de lângă o clădire în renovare, fiind urmărit din spate de obiectivul aparatului (*imaginile 43-45*).



41 _ min. 15.49

43 _ min. 30.34

42 _ min. 15.20

44 _ min. 31:49

45 _ min. 33:06

Însă poate cea mai pregnantă folosire a acestui element de mizanscenă este în final, când, întors în casa goală și somptuoasă a părinților, Anders se sinucide injectându-și o supradoză. Momentul este filmat cu delicatețe de Trier, asta și datorită sensibilității pe care o poartă un astfel de subiect. După ce face un tur al casei - timp în care îi lasă un mesaj vocal pe telefon fostei iubite, se uită în trecere peste câteva fotografii de familie, cântă ceva la

46 _ min. 33:06

47 _ min. 33:06

48 _ min. 33:06

pian și bea un pahar cu apă –, Anders se duce într-o cameră mică (posibil dormitorul copilăriei sale), trage draperiile, se așază pe pat și își pregătește drogurile.

În acest ultim plan-secvență lung, mai exact o secvență al cărei timp de desfășurare nu este întrerupt prin tăieturi de montaj, spectatorul urmărind acțiunea în durata ei reală, protagonistul este filmat mai întâi de la distanță, prin cadrele a două uși, ceea ce direcționează privirea spre profunzimea de câmp, spre centrul imaginii, unde se află Anders, și amplifică până la maxim, până la insuportabilitate, impresia de izolare, de singurătate, de apăsare.

Nu întâmplător, în tot acest plan, camera se apropie ușor de Anders, astfel că prima ramă creată de decor dispare, apoi și a doua, iar aparatul ajunge aproape de el, exact în momentul ce pare a marca sfârșitul vieții sale (*imaginile 46-49*).

Actul sinuciderii este însă dedramatizat și dezbrăcat de aura romantică sau glorioasă cu care l-au încărcat deseori literatura și cinematografia. Intenționat, „ritualul” pregătirii gestului final al lui Anders este filmat inițial de la mare distanță, pentru a epura momentul de orice tratare senzaționalistă sau de orice interpretare eroică. Actul este văzut mai curând ca unul intim, practicat în singurătate.

Astfel că apropierea camerei de filmat nu urmărește atât deslușirea momentului sinuciderii, cât oferă spectatorului o ultimă șansă de a încerca să îl înțeleagă pe Anders și de a-i fi aproape în trecerea finală. ■

49 _ min. 33:06

VOICE-OVER – ÎNTRE CONVENȚIONAL ȘI CREATIVITATE

***Voice-over*-ul,** adică tehnica ce implică folosirea pe coloana sonoră a unei voci sau a mai multor voci din off, având în general sursă non-diegetică (din afara cadrului), nu este foarte răspândit în prezent (și cu atât mai puțin printre filmele regizorilor care aderă la un cinema realist), fiind considerat de cele mai multe ori o cârjă care nu este necesară unui limbaj vizual ce și-a câștigat propria identitate și propria gramatică.

De altfel, s-a apelat la el cu tot mai multă parcimonie de-a lungul istoriei cinematografiei, dar se regăsește încă în arsenalul unor regizori, în special la autorii de filme-eseu sau la adepții unui stil cât mai liber, ieșit din norme (și în particular în cazul unui anume tip de filme de nonficțiune extrem de personale).

În teorie, *voice-over*-ul are, printre întrebuințările sale mai tradiționale, „capacitatea de a încuraja identificarea publicului cu personajele de pe ecran”, „poate ghida spectatorii printr-o serie de evenimente pe care altfel ar putea să nu le înțeleagă” sau „poate permite publicului să aibă acces la gândurile imediate ale unui personaj”, așa cum notează Pramaggiore și Wallis. Sunt binecunoscute, de pildă, utilizările *voice-over*-ului atunci când se apelează la tehnica flashbackului, rememorarea de către un personaj a unor întâmplări din trecut (iar un caz des invocat în discuțiile pe această temă este cel al clasicului film din 1950 „Sunset Boulevard”, de Billy Wilder, în care vocea narativă este a unui personaj care se va dovedi a fi de fapt cadavrul pe care spectatorul îl vede la început).

De reținut este că nici în cazul *voice-over*-ului nu există reguli stricte și că poate fi folosit în funcție de intențiile artistice ale fiecărui autor, atâta timp cât asta presupune și o minimă originalitate și o viziune clară.

„Unii cineaști perturbă așteptările publicului, pentru care *voice-over*-ul oferă un punct de identificare stabil”, observă Pramaggiore și Wallis, care își susțin argumentul oferind ca exemple două filme ale americanului Terence Malick: *Badlands* (1974) și mai ales *The Thin Red Line* (1998), model-școală de folosire creativă și inventivă a unei tehnici altfel predispuse la o utilizare convențională (și filmele lui Malick din ultimii ani abundă, pe alocuri până la prețiozitate, în *voice-over*).

The Thin Red Line (1998), filmul lui Malick despre Al Doilea Război Mondial, folosește multiple *voice-over-uri* care împiedică îndreptarea atenției publicului spre vreunul dintre personaje. În timp ce filmele de război tind în general să se concentreze pe unul sau câțiva indivizi, filmul lui Malick sare înainte și înapoi între perspective multiple, împletind o tapiserie complexă de relatări despre bătălia pentru Guadalcanal. Un personaj meditează în *voice-over* asupra relației dintre război și evenimentele naturale. Un altul se concentrează pe amintirile cu soția sa. Un

altul contemplă valoarea încercărilor sale de a face pe placul superiorilor. Filmul sare de la o perspectivă la alta, deseori fără a livra o imagine care să clarifice cărui personaj îi aparține vocea pe care o auzim. Efectul general este de a sugera că luptele nu sunt povestea unui singur soldat, ci povestea fiecărui soldat. Povestea unei lupte nu este pur și simplu una liniară, deoarece luptele implică sute de mii de soldați. Modul lui Malick de a experimenta cu sunetul ilustrează gradul în care utilizările mai convenționale ale *voice-over*-ului direcționează atenția publicului spre un singur personaj" (Pramaggiore & Wallis).

Tot o polifonie de voci, de această dată ale unor personaje pe care nu le vedem deloc, întâlnim în prologul de la *Oslo, 31 august,* primul din cele două momente din întreg filmul în care Joachim Trier apelează, ingenios, la *voice-over*. Două momente care comunică subtil între ele, aducându-și discret contribuția la sentimentul de tristețe lucidă de care este impregnat lungmetrajul lui Trier.

„Filmul se deschide cu un montaj splendid, elegiac, de scene din Oslo, cu un *voice-over* extrem de poetic ce descrie amintirile și momentele legate de imaginile care rulează ca într-un *home movie* filmat *pe Super 8* [*„film de familie" realizat în special de amatori, folosindu-se camere de mici dimensiuni ce utilizează un format special de peliculă, Super 8mm – nota mea*]. Este o secvență minunată care ne introduce în orașul pe care protagonistul nostru, Anders, îl consideră a fi casa sa și în care își va petrece ultimele 24 de ore, pline de amintiri și redescoperiri", descrie criticul Kevin Jagernauth, de la Indiwire, începutul aparte și care intrigă al filmului.

Prima imagine este un cadru general, de la înălțime, cu o zonă cu diverse clădiri din Oslo. Urmează un plan cu o intersecție pustie. Este momentul când, pe coloana sonoră, se dă startul unui flux de voci de bărbați și femei care povestesc câte o scurtă amintire sau o emoție puternică legată de Oslo, dublat, de la un punct încolo, și de discrete acorduri muzicale melancolice. Imaginile care rulează în tot acest timp, într-un montaj ce urmează mai curând o logică a sentimentelor, sunt cadre mai scurte sau mai lungi, statice sau în mișcare, cu străzi, clădiri și oameni, aparent reprezentând filmări reale din diverse etape ale transformării orașului în ultimele decenii.

Se sugerează astfel că orașul este, în fond și în primul rând, un cumul de amintiri și experiențe personale și că existența fiecăruia dintre noi este intrinsec și incontestabil legată de locurile în care am trăit și, cu atât mai mult, de cele unde neam petrecut copilăria și tinerețea, alături de familie și prieteni. Întreaga secvență, ale cărei semnificații se vor revela pe deplin și în subtext pe parcurs, dă tonul elegiac și, pe alocuri, poetic care domină

filmul. Și anticipează una dintre temele centrale, profund umane și universale: conștientizarea scurgerii implacabile a timpului și regretul după tinerețe, completate de revelația – tot mai pregnantă odată cu trecerea vremii – că viața este o neîncetată acumulare de amintiri, din care ne hrănim până la insuportabila despărțire finală.

A doua secvență în care Trier folosește *voice-over*-ul apare cam pe la jumătate filmului și îl are în centru exclusiv pe Anders. După discuția dintr-un restaurant cu cea care pare a fi partenera de viață a surorii sale, care a refuzat să vină la întâlnire, – fapt care îl face pe protagonist, încă o dată, să conștientizeze legăturile dificile cu familia și să îi accentueze sentimentul de excludere –, el pornește într-o nouă peregrinare prin oraș, sub soarele blând de sfârșit de vară. Moment în care pe coloana sonoră se aude din nou fragmentul muzical din prolog, ceea ce face racordul cu senzația transmisă de montajul de imagini și amintiri de la început, a cărui relevanță am evidențiat-o anterior.

Urmează câteva travelinguri orizontale lente (deplasări ale aparatului de filmat) în care vedem clădiri și străzi, după care camera îl urmărește pe protagonist rătăcind prin locuri aparent familiare și oprindu-se într-un parc. În tot acest timp, auzim, pe lângă acordurile muzicale, vocea sa din *off*. Anders evocă amintiri despre părinții săi, relația lor cu el, felul în care l-au educat și moștenirea intelectuală și culturală burgheză pe care i-au transmis-o.

Dincolo de portretul lipsit de patos pe care îl face părinților, comentariul, marcat de asocieri libere de idei, oferă câteva indicii esențiale despre trecutul mai îndepărtat al lui Anders, dar și unele explicații posibile pentru turnura nefericită pe care viața sa a luat-o ulterior, după ieșirea din copilărie (dar asta fără ca Trier să insiste foarte mult pe tentația explicitării psihologice). De pildă, Anders spune despre mama sa că avea „o opinie tolerantă despre droguri”, afirmație care poate explica parțial traseul tânărului. La fel cum controversata decizie a protagonistului de a se sinucide ar putea fi văzută de unii spectatori ca rezultat al educației non-religioase pe care a primit-o, dar pe care el totuși o pune sub semnul întrebării: „M-au învățat că religia este o slăbiciune. Nu știu dacă sunt de acord”.

Nu ar fi forțat dacă am vedea în vorbele sale nu doar imaginea părinților, ci, prin extrapolare, și descrierea unei întregi generații postbelice care, într-o societate democratică și tot mai înstărită, și-a educat copiii în spiritul libertății de alegere, al culturii și artelor, al toleranței, al ideilor critice, al responsabilității individuale. Însă starea fără orizont în care se află Anders nu doar că împiedică orice înclinație spre idealizarea unei astfel de moșteniri, dar introduce chiar un bemol, o necesară notă critică ce se înscrie, de altfel, în spiritul romanului scris de Pierre Drieu la Rochelle și al filmului realizat de Louis Malle. Și, la fel ca în restul filmului, contribuie la libertatea de interpretare pe care Trier o lasă fiecărui spectator, la misterul cu care își înconjoară personajul. ■

ORAȘUL ȘI FILMUL – O RELAȚIE DE INTERDEPENDENȚĂ

Interdependența dintre spațiul citadin și cinema este veche și datează aproape de la începuturile noii arte, care poate fi considerată, parțial, și rezultat al accentuării procesului de urbanizare și industrializare, după cum observă și Pamela Robertson Wojcik în introducerea la „The City in Film": „Cinemaul și orașul sunt istoric interconectate. Apariția cinemaului a călcat pe urmele urbanizării și industrializării, iar primele forme de producție și prezentare cinematografică au fost în mare parte urbane".

Inevitabil, orașul a devenit un bogat spațiu cinematografic, dar și subiect pentru filme, iar această primă folosire a sa în scopuri de estetică vizuală este extrem de relevantă, marcând istoria cinematografiei. „Cinemaul timpuriu a înregistrat scene ale vieții urbane în filme de actualitate, melodrame și *simfonii urbane*", notează Pamela Robertson Wojcik.

În identificarea originilor acestui gen – *simfonia urbană* – apărut în anii '20 și folosit în special de autorii de film documentar și de cineaștii experimentali, David Bordwell și Kristin Thompson notează, în „Film History: An Introduction": „Unii cineaști au experimentat ieșind cu camerele de filmat în exterioare și au surprins aspectele poetice ale peisajelor urbane. Filmele lor au format un nou gen, *simfonia urbană*. Aceste opere erau parțial documentar, parțial film experimental".

Însă aceste forme nu erau decât începutul. Pamela Robertson Wojcik continuă: „Filmele cu gangsteri, expresionismul german și filmul noir redau o lume intelopă urbană; musicalul și comedia romantică au produs o viziune mai utopică a orașului; iar cinemaul de artă a redat realitatea de fiecare zi a vieții urbane. Filmele recente imaginează decoruri distopice post-urbane și, alternativ, mega-orașe populate de supereroi".

Rezumând perspectiva asupra relației dintre cinema și oraș a unui teoretician precum Siegfried Kracauer, Pamela Robertson Wojcik scrie: „Kracauer susține că orașul, și în special strada, este un spațiu cinematografic exemplar și esențial, racordat la experiența contingenței, a fluxului și a indeterminării legate de modernitate".

Ideile lui Kracauer pe acest subiect au fost dezvoltate în volumul „Theory of Film: The Redemption of Physical Reality". În opinia teoreticianului german, „strada, în sensul extins al cuvântului, nu este doar arena unor impresii trecătoare și a unor întâlniri întâmplătoare, dar și un loc unde fluxul vieții este destinat să se afirme".

Tot el notează, într-un stil metaforic: „Din nou, trebuie să ne gândim în principal la strada urbană, cu mulțimile ei anonime în continuă mișcare. Priveliștile caleidoscopice se amestecă cu forme neidentificate și complexe vizuale fragmentate și se anulează reciproc, împiedicându-l prin urmare pe privitor să urmărească vreuna dintre nenumăratele sugestii pe care le

oferă. Acestuia nu îi apar atât indivizi cu contururi clare angajați în urmărirea unor scopuri determinabile, cât mai degrabă îmbulzeli haotice de figuri doar schițate, complet nedefinite. Fiecare are o poveste, și totuși povestea nu ni se oferă. În schimb, apare un flux neîncetat de posibilități și sensuri aproape intangibile. Acest flux își aruncă vraja asupra *flâneur*-ului sau chiar îl creează. *Flâneur*-ul este amețit de viața de pe stradă – viața care dizolvă permanent formele pe care este pe punctul de a le crea".

La început, *flâneur*-ul a fost o figură literară din Franța secolului al XIX-lea și era asociat cu termeni precum pierde-vară, explorator urban sau cunoscător al străzii. Filosoful Walter Benjamin este cel care, în secolul XX, a făcut din *flâneur* un concept demn de interes academic, pornind de la analiza poeziei lui Charles Baudelaire. Astfel, *flâneur*-ul a fost văzut ca o figură cheie a spectatorului modern urban, dar și ca un semn al alienării aduse de expansiunea orașelor și a capitalismului.

Tot Benjamin a evidențiat unul dintre cele mai importante roluri ale filmului, și anume posibilitatea pe care o oferă omului de a lua simbolic în stăpânire lumea mecanizată din jurul său și în special spațiul urban, văzut anterior ca „univers concentrațional". „Cea mai importantă dintre funcțiile sociale ale filmului este fără îndoială aceea de a asigura echilibrul dintre om și aparatură. Filmul se achită de această sarcină nu doar prin felul anume în care omul se înfățișează camerei de înregistrat, ci și prin felul anume în care el își înfățișează cu ajutorul ei lumea înconjurătoare. Ajutându-ne, pe de o parte – prin recurs la gros-planurile din instrumentarul său, prin accentuarea unor detalii ascunse nouă ale recuzitelor noastre familiare, ori prin cercetarea ambianței noastre cele mai banale sub călăuzirea genială a obiectivului – să înțelegem mai bine compulsiile de care e guvernată îndeobște existența noastră, filmul ajunge, pe de altă parte, să ne asigure un spațiu de joc colosal, nebănuit înainte", scrie teoreticianul în *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*.

„Crâșmele și străzile marilor noastre orașe, birourile și odăile, gările și fabricile noastre păreau până acum să ne cuprindă fără nicio speranță de scăpare. Apoi, însă, a venit filmul și a aruncat în aer tot acest univers concentrațional cu dinamita fracțiunii de secundă, așa încât noi putem acum, cu seninătate, să întreprindem călătoriile cele mai aventuroase între ruinele sale împrăștiate pretutindeni", subliniază Benjamin.

Joachim Trier transmite încă din titlu importanța cu care încarcă timpul și, mai ales, spațiul în care își plasează acțiunea. Așa cum am punctat în capitole anterioare, orașul are o mare greutate în dramaturgia filmului. Este locul în care a trăit Anders și în care el revine pentru cele ce se vor dovedi a fi ultimele clipe din viață. Oslo este depozitarul amintirilor și experiențelor sale, astfel că scurtele rătăciri prin oraș în diferite momente ale zilei și ale nopții, intercalate între întâlnirile cu diverși prieteni sau necunoscuți, contribuie la sentimentul general de melancolie.

Cu a sa lumină nordică naturală, surprinsă discret-poetic de directorul de imagine Jakob Ihre în diferite momente ale zilei, și cu străzile, casele, clădirile de birouri, cafenelele, parcurile, mașinile, zgmotele și oamenii care îl populează, Oslo este deopotrivă fundalul impasibil pe care se proiectează drama lui Anders și amplificatorul stărilor acestuia. Fără a face din oraș punctul său central de interes, Trier îi alocă totuși o simbolistică specială – spațiu al speranței, dar și al căderii. Al vieții, dar și al morții. ■

EXERCIȚIU 1
CUM SĂ FILMEZI UN DIALOG

Un moment însemnat în film îl reprezintă re-întâlnirea lui Anders cu cel mai bun prieten al său, Thomas. Relevanța sa este subliniată și de durata lungă (raportat la normele convenționale, dar și la restul secvențelor din film) pe care i-o alocă Trier – discuția celor doi bărbați, din punctul în care se retrag în biroul lui Thomas și până la despărțire, se întinde pe aproximativ 13 minute (care se adaugă la cele câteva minute în care Anders stă la masă cu Thomas și soția acestuia, când încep de altfel să fie lansate primele „atacuri"). Dialogul sincer și fără menajamente dintre cei doi buni prieteni se desfășoară în mai multe locuri și este filmat în diferite feluri – este folosit plan-secvență, dar și tehnica plan-contraplan; întâlnim prim-planul, dar și cadre generale, mai largi; camera este când fixă, când mobilă. De aceea, merită discutată importanța acestor secvențe de dialog în completarea portretului lui Anders (și eventual al generației sale). Dar mai ales modurile în care Trier alege să folosească aparatul de filmat și montajul și efectele pe care le obține.

EXERCIȚIU 2
LUMINA, ESENȚIALĂ ÎN CINEMA

Acțiunea din „Oslo, 31 august" se desfășoară cronologic și într-un interval relativ restrâns – apoximativ 24 de ore. Începe într-o dimineață și se termină în următoarea dimineață. Trier alternează secvențele de exterior cu cele de interior și le distribuie în diverse momente ale zilei. În secvențele de exterior, camera de filmat captează lumina naturală nordică, ale cărei intensitate și compoziție diferă în funcție de fiecare episod al zilei. Un exercițiu util pentru a înțelege importanța luminii în cinema sunt identificarea secvențelor de exterior din filmul lui Trier în care lumina își face simțită prezența cel mai puternic și discutarea felului în care ea se schimbă, dar și eventuala sa relație cu stările protagonistului.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, trad. Christian Ferencz-Flatz, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015
- Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*, edit. Michael W. Jennings, trad. Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingston, Harry Zohn, Harvard University Press, Cambridge, 2006
- David Bordwell, Kristin Thompson, *Film History: An Introduction. Sixth Edition*, McGraw-Hill Education, New York, 2001
- David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction. Third Edition*, McGraw-Hill Education, New York, 2010
- Pierre Drieu la Rochelle, *Focuri vii - Poveste secretă*, trad. Traian Fințescu, Editura Leda, București, 2005
- Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960
- Alexandru Paleologu, *Cuvânt înainte*, în *Focuri vii - Poveste secretă*, Editura Leda, București, 2005
- Maria Pramaggiore, Tom Wallis, *Film: A Critical Introduction*, Laurence King Publishing, Londra, 2005
- Petre Rado, *Labirintul umbrelor. Expresionismul în cinema*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2006
- Pamela Robertson Wojcik, *The City in Film*, Oxford University Press, New York, 2014
- Silviu Șerban, *Limbajul cinematografic în era filmului mut*, Editura Paideia, București, 2016

WEBOGRAFIE SELECTIVĂ:

- Julien Allen, *Last Embers*, Reverse Shot, 24 mai 2012 *reverseshot.org/reviews/entry/1216/oslo_august_31st*
- Melissa Anderson, *Touring the Damage in Joachim Trier's "Oslo, August 31st"*, The Village Voice, 23 mai 2012 *www.villagevoice.com/film/touring-the-damage-in-joachim-triers-oslo-august-31st-6435189*
- Ela Bittencourt, *Oslo, August 31st*, Slant Magazine, 19 martie 2012 *www.slantmagazine.com/film/review/oslo-august-31st*
- David Bordwell, Kristin Thompson, *Scorsese, 'pressionist*, davidbordwell.net, 21 aprilie 2010 *www.davidbordwell.net/blog/2010/04/21/scorsese-pressionist/*
- Sophie Blum, *Interview: Joachim Trier, director of Oslo, August 31st*, Film Comment, volumul 48/nr. 3, mai/iunie 2012 *www.filmcomment.com/blog/interview-joachim-trier-director-of-oslo-august-31st/*
- Peter Bradshaw, *Oslo August 31st – review*, The Guardian, 3 noiembrie 2011 *www.theguardian.com/film/2011/nov/03/oslo-august-31st-film-review*
- Andrei Gorzo, *Lumină de august*, Dilema veche, nr. 439, 12-18 iulie 2012 *http://dilemaveche.ro/sectiune/film/articol/lumina-de-august*
- Kevin Jagernauth, *Review: 'Oslo, August 31st' A Tender, Bleak Search For Hope*, IndieWire, 23 mai 2012 *www.indiewire.com/2012/05/review-oslo-august-31st-a-tender-bleak-search-for-hope-251840/*
- Nelson Kim, *Oslo, August 31st - A Hammer to Nail Review*, Filmmaker, 24 mai 2012 *filmmakermagazine.com/46056-oslo-august-31st-a-hammer-to-nail-review/*

- Stephen Saito, *TIFF '11 Interview: Joachim Trier Returns Home in the Remarkable "Oslo, August 31st"*, The Moveable Fest, 16 septembrie 2011 *moveablefest.com/moveable_fest/2011/09/oslo-august-31st-joachim-trier.html*
- A.O. Scott, *Temptation Dominates the Road to Recovery*, New York Times, 24 mai 2012 *www.nytimes.com/2012/05/25/movies/oslo-august-31st-directed-by-joachim-trier.html?_r=0*

FILMOGRAFIE SELECTIVĂ

- *Orizont*, regie Marian Crișan, România, 2016
- *Notorious*, regie Alfred Hitchcock, SUA, 1946
- *North by Northwest/La nord, prin nord-vest*, regie Alfred Hitchcock, SUA, 1959
- *La moara cu noroc*, regie Victor Iliu, România, 1955
- *The Thin Red Line/La hotarul dintre viață și moarte*, regie Terence Malick, SUA, 1998
- *Le feu follet/Focul fatidic*, regie Louis Malle, Franța, 1963
- *Lady in the Lake*, regie Robert Montgomery, SUA, 1946
- *Saul fia/Fiul lui Saul*, regie László Nemes, Ungaria, 2015
- *Reconstituirea*, regie Lucian Pintilie, România, 1971
- *De ce trag clopotele, Mitică?*, regie Lucian Pintilie, România, 1981
- *Pescuit sportiv*, regie Adrian Sitaru, România, 2008
- *Reprise/Repriza*, regie Joachim Trier, Norvegia 2006
- *Louder Than Bombs/Înapoi acasă*, regie Joachim Trier, Norvegia-Franța-SUA, 2015
- *Sunset Boulevard/Bulevardul amurgului*, regie Billy Wilder, SUA, 1950

Pentru a înțelege mai bine ideile teoretice despre impresionismul francez în cinema, merită văzute următoarele filme (unele fiind disponibile pe YouTube):

- *La femme de nulle part/Femeia de nicăieri*, regie Louis Delluc, 1922
- *La souriante Madame Beudet/Surâzătoarea doamnă Beudet*, regie Germaine Dulac, 1923
- *Coeur fidèle/Inimă credincioasă*, regie Jean Epstein, 1923
- *Six et demi onze*, regie Jean Epstein, 1927
- *La chute de la maison Usher/Prăbușirea Casei Usher*, regie Jean Epstein, 1928
- *La glace à trois faces/Oglinda cu trei fețe*, regie Jean Epstein, 1928
- *La dixième symphonie/Simfonia a zecea*, regie Abel Gance, 1918
- *J'accuse!/Acuz!*, regie Abel Gance, 1919
- *La roue/Roata*, regie Abel Gance, 1923
- *Napoleon*, regie Abel Gance, 1927
- *L'ironie du destin*, regie Dimitri Kirsanoff, 1923
- *Menilmontant*, regie Dimitri Kirsanoff, 1926
- *L'homme du large/Omul din larg*, regie Marcel L'Herbier, 1920
- *El Dorado*, regie Marcel L'Herbier, 1921
- *Nana*, regie Jean Renoir, 1926

Éducation à l'image este un program de educație cinematografică destinat elevilor de liceu, care își propune să-i familiarizeze cu filmele de autor și cinematografia ca artă, să îi încurajeze să vizioneze filme la cinema, să le ofere instrumente de bază pentru interpretarea limbajului specific cinematografiei (atât din punct de vedere artistic, cât și tehnic), transformându-i astfel din consumatori pasivi în spectatori activi.

Un proiect inițiat de Ambasada Franței în România, organizat de Societatea Culturală NexT în parteneriat cu Institutul Francez din București, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei și al Uniunii Cineaștilor din România.

Partener editorial: Editura LiterNet
ISBN: 978-973-122-088-8

LiterNet.ro

www.nextproject.ro